
Le théâtre est-il habitable ?

Sébastien Grosset

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1083>

DOI : [10.4000/edl.1083](https://doi.org/10.4000/edl.1083)

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2018

Pagination : 63-80

ISBN : 978-2-940331-67-3

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Sébastien Grosset, « Le théâtre est-il habitable ? », *Études de lettres* [En ligne], 1 | 2018, mis en ligne le 15 mars 2020, consulté le 22 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1083> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1083>

© Études de lettres

LE THÉÂTRE EST-IL HABITABLE ?

Cette contribution propose d'aborder la problématique théâtrale du quatrième mur sous l'angle de la philosophie de l'architecture. Elle dresse un portrait partiel de l'espace construit contemporain dont l'objectif est de stimuler la pratique et la théorie de l'espace scénique. Il s'agit de pointer une certaine inhabitabilité de l'architecture avec laquelle l'ambiguïté de l'espace scénique est en mesure d'entrer en résonance.

Il m'a été donné de participer à titre de dramaturge à la mise en scène d'un spectacle dont la scénographie avait été confiée à un jeune architecte qui n'avait jusque-là pas encore eu d'expérience théâtrale. Le dispositif qu'il avait mis en place se composait principalement de buffets dont il nous proposait, au fil des répétitions, divers agencements. L'un d'eux, provocateur, nous apprit de façon simple et directe que l'espace de la scène n'est pas celui de l'architecture. Dans ce dispositif, une partie des buffets étaient disposés à l'avant-scène, se touchant les uns les autres pour former un mur opaque. Deux seulement ne se jouxtaient pas, ouvrant un seuil que l'on pouvait franchir pour passer de la scène à la salle ou de la salle à la scène. Le reste du mobilier – quelques fauteuils, des lampes et des tapis – était disposé derrière ce mur de façon à occuper toute la profondeur scénique et à offrir quantité de lieux subtils qui stimulèrent la créativité des acteurs. Hélas pour le spectacle, tout ce qui s'inventait là demeurait obstinément masqué par l'aveugle alignement de l'avant-scène.

Totalement impropre à la représentation, cet espace fut pourtant très utile pour l'élaboration du spectacle parce que l'atmosphère à la fois protectrice et ludique qu'il installait fécondait l'imagination des acteurs qui y étaient très à leur aise. Ils y préparaient seuls leurs scènes, puis

invitaient le reste de l'équipe à franchir le seuil. Nous nous installions chez eux, sur cette scène accueillante, ils nous montraient les fruits de leurs recherches et nous les reprenions ensemble dans cet espace paisible protégé des regards. L'architecte avait rempli un mandat d'architecte, non de scénographe : il avait offert à ceux pour qui il travaillait un espace *habitable*. Ce faisant, il avait aussi mis le doigt sur l'incompatibilité de la représentation scénique et de l'habitabilité.

La rangée de buffets fonctionnait spatialement à l'inverse exact du fameux mur dont parle Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique* : « Imaginez au bord du théâtre un grand mur qui nous sépare du parterre »¹. Le quatrième mur de la scène est transparent, mais la convention qu'il instaure interdit au corps du spectateur de le franchir sous peine de faire voler en éclats le dispositif de représentation. La rangée de buffets, elle, est opaque, mais percée d'une ouverture : elle protège du regard mais permet aux corps de passer.

Le visible et l'impénétrable

Dans une perspective théâtrale, cette traversée du regard de la salle à la scène est une évidence ; même les dispositifs qui remettent en question la séparation de la scène et de la salle supposent d'une façon ou d'une autre que le spectateur puisse voir l'acteur. Pour l'architecture, en revanche, un tel régime de visibilité est loin d'aller de soi. Voici comment Vitruve décrit la façon dont les humains primitifs donnèrent naissance à l'art de bâtir :

Ils commencèrent par dresser des pieds fourchus, y entrelacèrent des branchages et recouvrirent de boue ces parois².

D'emblée, les parois sont obscurcies parce qu'un espace, pour être habitable, doit être un abri, y compris des regards.

Pour proposer une lecture de la spatialité scénique qui lui soit propre, la philosophie de l'architecture peut se fonder sur son étonnement face à la fausse évidence de cette paroi théâtrale – que le *Théâtre-Libre* d'Antoine radicalisera en « quatrième mur » – que personne ne recouvre

1. D. Diderot, *De la poésie dramatique*, ch. XI, p. 210 sq.

2. Vitruve, *De l'architecture*, II, 1, 3.

de boue. Elle instaure sur scène une tension particulière entre le bidimensionnel et le tridimensionnel. Elle met en œuvre quelque chose comme une inversion de la perspective : la scène n'est pas, comme la peinture occidentale depuis la Renaissance, une surface plane qui développe l'illusion de la profondeur, mais au contraire un espace tridimensionnel qui est encadré comme s'il était un tableau, un objet présenté au regard. Au travers de cette « paroi », la scène se donne à voir tout en restant impénétrable, comme une image, malgré la réalité physique de sa profondeur.

Dans « La face et le profil », Denis Guénoun distingue et fait dialoguer ces deux « dimensions primordiales, et hétérogènes de l'être en scène³ » que sont la face et le profil :

La première dimension est celle qui s'oriente, pour un acteur A, depuis le point d'émission de son énergie (de communication ou d'expression), vers l'auditoire, le public, la salle. La seconde est celle qui peut se porter en direction du partenaire A', présent en scène ou virtuel⁴.

La face et le profil expriment, du point de vue du jeu, la tension spatiale entre la profondeur et l'image :

Telle pourrait être la nature de nos deux fonctions et orientations du jeu : une dimension de face, faite d'adresse, éventuellement contractée en présence. Et une dimension de profil, faite d'image éventuellement fictionnée (figurée) comme action⁵.

Il ne revient pas à la philosophie de l'architecture d'élucider les mystères de cette oscillation entre l'image et la spatialité parce que le matériau dont le quatrième mur est fait n'est pas un matériau architectural, mais une convention⁶ : c'est en vertu d'un accord qu'un tel mur subsiste.

3. D. Guénoun, « La face et le profil », p. 110.

4. *Ibid.*, p. 111.

5. *Ibid.*, p. 114. Voir aussi p. 113 : « Le profil est [...] l'instance d'extraction – d'émergence et de constitution – de l'image ».

6. Une telle étude pourrait en revanche se baser sur les analyses développées récemment par Lambert Wiesing sur la notion d'image. Se demandant en quoi consiste l'essence d'une image, Wiesing la conçoit comme « pure visibilité » qui offre au spectateur une « pause de participation » (*Partizipationspause*; cf. L. Wiesing, *Das Mich der Wahrnehmung*, ch. 4) pendant laquelle celui qui regarde est soustrait à l'injonction de prendre part au monde et gagne, le temps de la contemplation, la liberté de réfléchir,

L'étonnement architectural, en revanche, peut se porter sur la vivacité de cette convention. Remis en question par certaines avant-gardes du XX^e siècle, la séparation de la scène et de la salle ne semble aujourd'hui plus être couverte d'opprobre. En 2008, on le sait, Jacques Rancière revendique l'émancipation du spectateur contre les ambitions de ceux qu'il nomme les « les réformateurs théâtraux »⁷ et pour qui, d'une part, « la séparation de la scène et de la salle est un état à dépasser »⁸ et, d'autre part, « le spectateur doit être soustrait à la position de l'observateur »⁹.

Une contribution que la philosophie de l'architecture peut apporter à l'étude de l'espace scénique serait de mettre en rapport ce retour en grâce de la séparation de la scène et de la salle avec l'évolution récente de l'architecture. Le théâtre *est* de l'architecture. Non seulement parce que la scénographie est une délimitation de l'espace, mais aussi parce que les scènes sont quelque part : elles sont des lieux précisément situés dans des édifices eux-mêmes inscrits le plus souvent dans un contexte urbain. Or, c'est justement en tant qu'il en fait partie que le théâtre rend possible une expérience à la fois réflexive et densifiée de l'architecture. Sous son rapport le plus concret à la spatialité, le théâtre est une parcelle d'architecture dans laquelle celle-ci peut se rendre présente à elle-même. Si l'architecture évolue, cette parcelle évolue nécessairement avec elle. Dans ces conditions, la question se pose de savoir si le retour de la séparation de la scène et de la salle ne participe pas à un changement plus général de l'espace bâti et de notre conscience de la spatialité.

Il s'agit donc maintenant pour nous de comprendre précisément ce qui a changé dans l'espace architectural contemporain.

La transparence et le reflet

Il est un matériau dont l'architecture n'a acquis la pleine maîtrise qu'à l'orée du XX^e siècle et dont les propriétés de séparation et de visibilité

de juger et de prendre position. Le champ d'étude de Wiesing est certes plutôt celui des arts plastiques, il se peut pourtant que l'image scénique induise un type spécifique de pause de participation qui reste à expliciter. Ce travail, qui n'appartient pas au champ de cet article, mériterait sans doute d'être mené ailleurs.

7. J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, p. 17.

8. *Ibid.*, p. 19.

9. *Ibid.*, p. 10.

ne sont pas sans rapport avec celle de ce « quatrième mur » qui se dresse entre le public et la scène. Ce matériau, bien sûr, c'est le verre.

La conquête du verre fut en effet l'un des gestes héroïques qui ont inauguré l'architecture moderne et caractérisé un nouveau rapport du bâtiment à son environnement d'une part et de l'individu au bâtiment d'autre part. Avec le *Cristal Palace* de Joseph Paxton présenté à l'exposition universelle de Londres en 1851, « pour la première fois, dans une architecture, il n'y avait plus de frontière entre l'intérieur et l'extérieur »¹⁰.

Le verre a bien cette propriété d'estomper la séparation du dehors et du dedans, mais l'usage qu'en ont fait les modernistes n'est pas forcément émancipateur. Il faut en effet noter que ce brouillage ne concerne que la *vue*. L'architecture moderniste n'abolit la frontière entre le dedans et le dehors qu'en réduisant l'individu à son seul regard par une sorte de mutilation que l'on pourrait qualifier de synecdoque : le corps entier n'est plus qu'un œil. Obsédés par le contrôle visuel de l'espace, les modernistes ont fait du verre le matériau d'une sorte de panoptisme réversible dans lequel le dedans contrôle visuellement le dehors et inversement. Cent ans après Paxton, la *Farnsworth House* de Mies van der Rohe (achevée en 1951) et, peut-être plus encore, la *Glass House* de Philip Johnson (1949) sont des exemples extrêmes de cette esthétique de la transparence. La villa de Johnson, par exemple, est d'une radicale simplicité : une structure d'acier supporte des vitres qui remplacent les habituels murs. Le tout forme une boîte de verre entièrement transparente, dépourvue de séparations internes et dont ne sont soustraits au regard que les toilettes et la douche, regroupées dans une pièce circulaire qui a aussi fonction de cheminée¹¹.

Comme l'écrivit Arthur Drexler, « Pour bien vivre dans la nouvelle maison de Philip Johnson, il faudrait être Philip Johnson, ou du moins son parfait sosie »¹². En effet, l'usage radical que Johnson fait du verre rend cette villa doublement inhabitable pour tout individu qui ne souhaite pas ériger sa vie quotidienne en manifeste esthétique : non

10. M. Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, 1, p. 185.

11. On trouve des images de cette maison, ainsi que des plans et dessins de Philip Johnson sur le site officiel de la *Glass house* : <http://theglasshouse.org>; voir en particulier <http://theglasshouse.org/explore/the-glass-house/> [consulté le 28 août 2017].

12. A. Drexler, « Architecture Opaque and Transparent », p. 100.

seulement il fait de la maison tout à la fois une scène visible du dehors et un cadre pour contempler le paysage, mais il interdit aussi à l'habitant de s'approprier les murs. Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin a écrit : « Habiter signifie laisser des traces »¹³. Sur une paroi de verre, les traces ne sont que des souillures provisoires.

Construire en verre, pour les modernistes, c'était l'assurance d'un contrôle absolu : ce qui se passe à l'intérieur est toujours visible depuis l'extérieur, ce qui se voit depuis l'intérieur est toujours cadré et, enfin, le matériau par lequel le regard circule du dehors au dedans et du dedans au dehors n'est pas aménageable. On ne peut s'approprier un tel espace qu'en allant contre lui : le mur en plâtre appelle l'affiche, celui en verre en fait la négation du paysage.

L'usage moderniste du verre vise donc avant tout la circulation contrôlée du regard : du dedans, le dehors est un tableau ; du dehors, le dedans est une scène. Mais cet emploi est historiquement circonscrit. À partir des années 1970, en effet, un changement profond va s'opérer : il ne s'agira plus de contrôler le regard, mais de le repousser en radicalisant la frontière de l'intérieur et de l'extérieur. Cette évolution s'inscrira dans un processus de mutation radicale de l'espace construit dont je me propose ici de relever deux traits : la désorientation et la superficialité.

Dans *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, écrit en 1991, Fredric Jameson consacre un long chapitre à l'analyse de l'environnement architectural contemporain qui rend bien compte du résultat de ce processus dans l'espace urbain des États-Unis. Les traits qu'il relevait dans l'espace urbain américain se sont depuis répandus bien au-delà des frontières des États-Unis.

Jameson nomme « espace postmoderniste » l'environnement architectural qu'il décrit, mais il vise davantage que les réalisations des architectes que la critique regroupe explicitement sous cette épithète¹⁴ : l'espace postmoderniste n'est pas l'architecture postmoderniste et ne se réduit pas à un style ou un courant esthétique. Pour Jameson, il s'agit de bien plus :

13. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, p. 57.

14. Notamment R. Venturi et Ch. Moore, ou Ph. Johnson dans la seconde moitié de sa carrière.

J'avancerai l'idée que nous sommes ici en présence d'une sorte de mutation de l'espace bâti¹⁵.

Les conséquences de cette mutation ne concernent pas tant l'histoire de l'architecture que l'expérience de l'espace que vit chaque individu, dans la mesure où « une mutation dans l'objet a eu lieu et elle ne s'est pas, à ce jour, accompagnée d'une mutation équivalente dans le sujet »¹⁶.

Pour analyser cette mutation de l'objet à laquelle le sujet n'est pas (ou pas encore) adapté, le critique américain prend pour exemple le *Westin Bonaventure* construit à Los Angeles par l'architecte et promoteur immobilier John Portman en 1976¹⁷. L'extérieur de cet hôtel gigantesque se présente comme un gratte-ciel qui culmine à 116 mètres de haut et dont les parois arrondies sont entièrement revêtues de verre réfléchissant. Comme l'écrit Jameson : « l'enveloppe vitrée repousse la ville vers l'extérieur »¹⁸. Là où le modernisme insistait sur la transparence, le postmodernisme mise donc sur le reflet. Ce faisant, il retourne le modernisme en introduisant un élément fondamental de la culture qu'il fonde : le tain.

En introduisant le tain, l'architecture postmoderne transforme la névrose de contrôle du modernisme en triomphe narcissique. Les centres villes postmodernes offrent, comme dit Jameson, l'étonnant spectacle de « reflets déformés et fragmentés d'une énorme surface vitrée sur une autre »¹⁹. C'est un jeu à plusieurs. Au milieu des grandes villes

15. F. Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, p. 85.

16. *Ibid.*

17. Jameson précise que ce bâtiment est « une œuvre qui, à bien des égards, n'est pas caractéristique de cette architecture postmoderne dont R. Venturi, Ch. Moore, M. Graves et plus récemment F. Gehry sont les principaux défenseurs, mais qui [...] offre quelques leçons très saisissantes sur l'originalité de l'espace postmoderniste » (*Ibid.*, p. 83-85). Pour visualiser l'architecture de John Portman, voir le site de son agence : <https://www.portmanusa.com>. Spécifiquement sur le Bonaventure, voir <https://www.emporis.com/images/list/building/116577/westin-bonaventure-los-angeles-ca-usa>. Pour se faire une idée de l'expérience intérieure du bâtiment ainsi que de son inscription dans la culture urbanistique postmoderne, on recommandera le court-métrage commenté par le géographe Edward Soja : *The Postmodern City / Bonaventure Hotel*, posté sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=hhyQ0HES8mM> [tous les sites consultés le 28 août 2017].

18. F. Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, p. 88.

19. *Ibid.*, p. 82.

contemporaines, les hauts bâtiments vitrés entretiennent les uns avec les autres la même relation d'émulation narcissique que celle qu'impose à nos apparences l'injonction paradoxale de la mode qui nous veut tous tout à la fois excentriques et normalisés : le visage de chacun n'est alors plus que le prétexte à l'apparence de l'autre. Chacun projette sa propre face sur celle d'autrui et, ce faisant, par le sacrifice de son propre visage, qui n'est plus que le lieu du reflet du visage de l'autre, chacun, aussi, se retranche dans une intériorité inexpugnable, parce qu'en reflétant ce qui m'entoure, je l'empêche de me pénétrer. Le paysage qui envahissait le salon de la maison de verre ricoche sur les parois du *Westin Bonaventure* et s'y diffracte. La superficialité ostentatoire de ces parois réfléchissantes est une séparation à la fois radicale et paradoxale du dedans et du dehors. Vu de l'extérieur, l'hôtel arbore ses verres teintés, à la manière d'une star de cinéma. Il affirme ainsi une autonomie que renforce le refoulement de son environnement immédiat. Ce faisant, il se confond pourtant avec tout ce qui l'entoure, puisque ses façades réfléchissantes accueillent les images (certes déformées) du ciel environnant et des immeubles alentour :

La surface-miroir réussit une dissociation spécifique et non située entre le Bonaventure et son environnement extérieur : il ne s'agit même pas d'un extérieur dans la mesure où, quand vous cherchez à regarder les façades de l'hôtel, vous ne pouvez voir l'hôtel lui-même mais seulement les images déformées de tout ce qui l'entoure²⁰.

L'autonomie sur-affirmée de l'intérieur de l'hôtel est confrontée elle aussi aux effets contradictoires de cette disjonction renforcée du dedans et du dehors. La pure intériorité du bâtiment doit être assurée par l'absence de fenêtres afin de garantir aux occupants qu'il n'y a plus de dehors. Mais, rompant ainsi toute relation avec son autre, l'intérieur perd du même coup l'assurance de sa propre intériorité, puisqu'il n'a plus de point de comparaison. Dans le Bonaventure, les chambres d'hôtel et les commerces sont répartis autour de gigantesques atriiums (dont le principal constitue le cœur du bâtiment) coupés de tout contact avec l'extérieur, éclairés artificiellement, tempérés par l'air conditionné et s'élevant à des hauteurs vertigineuses que l'œil peine à gravir et que le corps n'atteint que par la grâce d'ascenseurs de verre qui « montent et

20. *Ibid.*, p. 88.

redescendent sans cesse comme des nacelles ou de grandes lanternes japonaises »²¹.

Par leur gigantisme, l'autonomie de leur atmosphère et les nouvelles lois cinétiques qu'ils édictent, les atriums de Portman (et à cet égard, le Bonaventure n'est qu'un exemple parmi d'autres chez cet architecte) ne sont plus, quoique clos, à proprement parler des intérieurs, mais se transforment en extérieurs artificiels. Cette abolition de la distinction entre le dedans et le dehors est évidemment un facteur de désorientation. Jameson relève d'ailleurs :

l'étrange impression d'absence d'intérieur et d'extérieur ; la désorientation et la perte de l'orientation spatiale dans les hôtels de Portman ; le désordre d'un environnement où les choses et les gens ne trouvent plus leur « place »²².

Un tel espace, écrit-il aussi, tend à :

dépasser les capacités du corps humain à se situer lui-même, à organiser par la perception son environnement immédiat, et à déterminer cognitivement sa position dans un monde extérieur susceptible d'être cartographié²³.

Dans un hôtel de John Portman, notre corps perd toute commensurabilité avec l'espace qui l'environne. D'une part il n'est plus capable de mesurer cet espace, ni de déterminer s'il se trouve à l'intérieur ou à l'extérieur et, d'autre part, il a la sensation troublante de ne pas être à l'échelle du bâtiment. Ce n'est pas l'atrium de l'hôtel qui est trop haut pour nous, c'est nous qui sommes trop petit pour lui : comme dans les scénarii de cinéma fantastique, ce ne sont pas les murs et le plafond qui s'éloignent, c'est nous qui rétrécissons. Ce n'est pas un hasard si Portman construit des hôtels, c'est-à-dire des lieux dans lesquels nous ne faisons que passer : d'un tel environnement, chacun sent bien qu'il ne sera jamais ni maître ni possesseur. Superficialité et désorientation sont corrélées : ces espaces intérieurs ne brouillent tous les repères qu'à la faveur de façades réfléchissantes qui affirment leur planéité radicale. Elles le sont aussi à l'échelle urbanistique dans l'effet de palais des glaces que génère

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 184.

23. *Ibid.*, p. 91.

la réflexion réciproque des bâtiments de verre. Pour Jameson, ce jeu de miroirs signale un trait caractéristique de la culture postmoderne :

les reflets déformés et fragmentés d'une énorme surface vitrée sur une autre peuvent être tenus pour paradigmatiques du rôle central que jouent le processus et la reproduction dans la culture postmoderne²⁴.

Il faut relever le lien très benjaminien que cette reproductibilité des immeubles qui se reflètent les uns dans les autres entretient, pour Jameson, avec la photographie qui serait, selon lui, la véritable destination de cette architecture. La superficialité postmoderne répondrait, dit-il, à un « appétit photographique » : « Nombre d'immeubles postmodernes semblent avoir été conçus pour la photographie »²⁵.

La complexité de ces espaces fait qu'on ne peut les appréhender qu'une fois aplanie par la photo. Il n'y a plus que l'image photographique qui soit capable de mettre fin au jeu de miroirs. Si, en effet, je regarde la photographie d'un miroir, je verrai peut-être le reflet du photographe, mais je ne verrai pas le mien parce que la photographie, elle, ne me reflète pas. Cette architecture tend vers sa propre image en réduisant la singularité des bâtiments à une signalétique aisément reproductible. Ce trait caractéristique de l'architecture postmoderne ne se manifeste pas uniquement lorsque les façades sont des miroirs. Jameson prend la *Piazza d'Italia* construite par Charles Moore à la Nouvelle Orléans en 1979 comme exemple paradigmatique de ce phénomène :

Dans la *Piazza d'Italia* de Charles Moore, et dans nombre de ses bâtiments, les éléments flottent librement par leur propre dynamisme, chacun devenant un signe ou un logo pour l'architecture, et étant, par là même, consommé, inutile de le préciser, comme un produit²⁶.

Cet intérêt nouveau de l'architecture pour le signe et le logo est un trait spécifique du courant postmoderniste et a été théorisé par Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour dans leur célèbre analyse-

24. *Ibid.*, p. 82.

25. *Ibid.*, p. 163.

26. *Ibid.*, p. 165 *sq.* Puisque la *Piazza d'Italia* de Moore se livre si volontiers à la photographie, il est très facile de trouver des images. Parmi beaucoup d'autres sites mentionnons : <https://www.dezeen.com/2015/08/21/postmodern-architecture-piazza-d-italia-charles-moore-new-orleans/> ou <http://www.neworleansonline.com/directory/location.php?locationID=1344> [consultés le 29 août 2017].

manifeste de Las Vegas, ville qu'ils décrivent « en tant que système de communication »²⁷. À Las Vegas, le symbole l'emporte sur la forme et même sur l'espace :

[...] cette architecture faite de style et d'enseignes est antispatale ; c'est une architecture de communication qui prévaut sur l'espace ; la communication domine l'espace en tant qu'elle est un élément à l'intérieur de l'architecture et dans le paysage²⁸.

Deux exemples proches de nous attesteront que les phénomènes que Jameson décrit ne sont pas circonscrits aux villes américaines des années 1990. Il suffit de comparer les courbes bleutées du logo de l'Office Mondial pour la Propriété Intellectuelle (OMPI) avec celles du siège de l'organisation situé au numéro 34 du Chemin des Colombettes à Genève pour s'apercevoir que le logo n'est rien d'autre qu'une stylisation graphique du bâtiment. L'OMPI s'enorgueillit d'ailleurs de siéger dans une œuvre architecturale très repérable dans le paysage urbain genevois – c'est-à-dire dans une œuvre iconique – et dont la description sur le site de l'organisation n'est pas sans rappeler (en plus modeste) certains traits des gratte-ciels de Portman :

Depuis son achèvement en 1978, le bâtiment du siège de l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI) compte parmi les œuvres architecturales marquantes de Genève, avec ses façades qui jaillissent audacieusement du sol et domine la place des Nations, au cœur du quartier des organisations intergouvernementales. Le bâtiment, qui comprend treize étages, a été conçu par l'architecte genevois Pierre Braillard. Il est revêtu de vitrages d'un bleu saphir qui reflètent les couleurs changeantes des nuages et du ciel tout en se confondant avec elles²⁹.

Quant à la désorientation de l'espace intérieur, le bâtiment connu aujourd'hui sous le nom d'Anthropole, qui fut construit entre janvier 1984 et octobre 1987 par Mario Bevilacqua, Jacques Dumas et Jean-Luc Thibaud et qui abrite notamment la Faculté des lettres de l'Université de

27. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, p. 22.

28. *Ibid.*

29. Site officiel de l'OMPI, http://www.wipo.int/pressroom/fr/resources/wipo_hq.htm [consulté le 8 février 2017].

Lausanne, en offre un bel exemple. Ici, ce n'est pas la perte de contact avec l'extérieur, ni la hauteur de l'atrium qui désoriente, mais la répétition à l'identique de la même structure. La forme est différente de celle du Bonaventure et le bâtiment ne s'élève que sur cinq étages, mais le plan modulaire et réitératif menace toujours le visiteur, l'étudiant de première année ou le nouveau professeur qui comptait se rendre en section d'archéologie et des sciences de l'Antiquité de se retrouver en histoire et esthétique du cinéma. Si la confusion peut éventuellement s'avérer féconde, elle n'en est pas moins l'effet d'une désorientation³⁰.

Les études de Jameson et de Venturi, Scott Brown et Izenour portent sur des bâtiments américains dévolus au commerce et au jeu. Ceux, helvétiques, que je viens de mentionner sont consacrés à la défense de la propriété intellectuelle et à la transmission du savoir. Que la superficialité et la désorientation puissent, tout près de nous, atteindre de tels lieux, devrait suffire à montrer que l'espace contemporain que décrit *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* ne concerne pas que le consommateur nord-américain des années 1990. Notons également que si les parois réfléchissantes furent un facteur essentiel de l'émergence d'un tel espace, elles ne lui sont aujourd'hui plus indispensable, comme en atteste le bâtiment Anthropole.

L'architecture n'est bien sûr qu'une partie de l'espace postmoderne, mais le rapport que nous entretenons avec ce dernier dans son ensemble est marqué par la même désorientation. Ainsi, Jameson insiste sur « l'incapacité pour nos esprits, du moins pour le moment, à dresser une carte de l'immense réseau de communication mondial »³¹.

Le double caractère de désorientation et de superficialité de l'espace architectural contemporain installe un nouveau régime d'inhabitabilité qui – c'est l'un de ses paradoxes – tout à la fois prolonge et retourne celui qu'avait instauré le modernisme. En transformant l'expérience de l'espace en perception d'une image, il réactive, sur un mode nouveau, la mutilation moderniste : l'individu n'est plus réduit à son seul regard afin de pouvoir traverser des parois de verre, mais pour pouvoir faire

30. Pour entendre quelques récits d'expériences de désorientation occasionnées par cette construction, voir le court-métrage qui figure sur la page *Anthropole30* mise en ligne par l'Université de Lausanne à l'occasion des trente ans du bâtiment : <http://wp.unil.ch/anthropole30/> [consulté le 19 juillet 2017].

31. F. Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, p. 91.

l'expérience d'un environnement bâti destiné à être appréhendé sous la forme d'images.

Cette description de notre environnement – qui, j'en conviens, est peu engageante – n'est en réalité que le compte rendu de l'expérience que nous pouvons parfois en faire. L'espace, fort heureusement, a d'autres modalités d'être que celle-ci. Mais le double caractère que nous lui avons découvert trouve peut-être une manifestation scénique dans le recours à ce qui fut jadis appelé « quatrième mur ».

La scène et le grain

Si la transparence moderniste a pu avoir quelques échos dans la mise en crise du quatrième mur par les avant-gardes du XX^e siècle, qu'en est-il du reflet postmoderniste dans le théâtre d'aujourd'hui ? L'introduction du tain dans le verre architectural et le double phénomène de désorientation et de superficialité qui en a résulté, appelle-t-il un nouveau dialogue avec l'ambivalence dimensionnelle de sa spatialité ? Je me contenterai au terme de cet article de faire quelques remarques qui découlent directement de ce que nous avons pu relever quant à la superficialité de l'architecture postmoderniste que dépeint Jameson.

Notons pour commencer que la superficialité paraît pouvoir être assez naturellement manifestée dans le rapport frontal à une scène perçue comme présentant des images. Un tel rapport trouve peut-être une vitalité nouvelle à l'heure de l'architecture-logo et des façades réfléchissantes et pourrait mettre à jour le traitement plane de la profondeur que nous avons nommé « inversion de la perspective » qui caractérise l'architecture postmoderne.

Pour décrire l'architecture de bord de route de Las Vegas, Venturi et Scott Brown proposent la figure du « hangar décoré » : « un abri conventionnel sur lequel des symboles sont *appliqués* »³². C'est le modèle de la grande surface : un espace parfaitement neutre (le hangar) se distingue par les signes (lettres, logos, aplats de couleurs...) que sa façade affiche. Il y a deux moments distincts dans l'expérience de ce genre de bâtiment : la perception rapide du logo – qui est, en général, cinétique, puisqu'on accède souvent aux grandes surfaces par la route –, puis l'absorption

32. R. Venturi, D. Scott Brown, St. Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, p. 100.

par le hangar dans lequel on s'engouffre après avoir garé sa voiture. La frontalité scénique offre la possibilité d'un troisième rapport que l'on pourrait qualifier, en recourant au vocabulaire cinématographique, d'«arrêt sur image». Elle nous donne en quelque sorte l'occasion de rester sur le parking assez longtemps pour voir s'étioler peu à peu l'aura des lettres de néon.

Il ne s'agit bien sûr pas d'appeler les scénographes à ne plus faire que des lettres lumineuses, mais de parier sur la durée de la représentation pour redonner progressivement corps à des objets qui paraissent aplanis. Lorsque la lumière se fait sur scène ou, comme on disait jadis, lorsque le rideau se lève, la scénographie peut surgir avec le même fracas iconique que les enseignes lumineuses au bord du *strip* de Las Vegas. Mais au fur et à mesure que le temps passe – et si la mise en scène, contrairement à ce qui se passe à Las Vegas, s'épargne le renouvellement constant de ses effets –, la brillance du logo s'éteint et la texture de l'objet apparaît.

Assigné à sa place, le spectateur de théâtre n'est pas pour autant dans la situation des prisonniers de la caverne platonicienne parce que ce qu'il a devant les yeux, ce ne sont pas des simulacres. C'est encore plus flagrant, bien sûr, en ce qui concerne les acteurs, mais si l'on s'en tient au seul domaine de la scénographie, les artifices qu'elle déploie, même s'ils sont bien des artifices, ont une existence matérielle et tridimensionnelle que, de son fauteuil, le spectateur perçoit.

On pourrait nommer «grain» cette persistance de la matérialité volumineuse dans l'aplat; cette texture qui fait des photographies des choses plutôt que des signaux. Abordé sous le régime de la frustration, le grain peut devenir un instrument d'appréhension du monde plat de la signalétique postmoderne: le grain scénique, c'est ce tangible tenu à distance dont l'émergence progressive à mon regard, mais hors d'atteinte de ma main, me révèle le jeu de dupe de la perspective inversée. L'arrêt sur image qui permet cette émergence de la prise de conscience du grain constitue un rapport temporel à la spatialité. L'espace scénique s'entrecroise avec le temps, puisqu'il ne se donne toujours que dans un laps déterminé. Parce qu'il a ce pouvoir de contrôler la durée de la représentation, le théâtre peut donc étirer l'expérience scénique de la superficialité pour rendre manifeste l'illusion qui la fonde.

Ainsi le rapport de la scène au grain ne peut se comprendre en termes uniquement spatiaux mais ouvre notre problématique vers des questions temporelles qui relèvent plus de la dramaturgie que de la philosophie

de l'architecture. Pour analyser plus en profondeur la spécificité de la manifestation scénique de la superficialité postmoderne il faudra donc s'ouvrir à d'autres disciplines. Ce besoin d'ouverture se fait plus encore sentir en ce qui concerne la désorientation. Dans un rapport où la séparation de la salle et de la scène tient le public à distance de l'espace scénique, il est en effet probable que ce dernier ne puisse pas à lui seul désorienter ses spectateurs sans s'associer à d'autres paramètres théâtraux tels que, par exemple, le texte, le jeu, ou même le statut donné aux acteurs et aux spectateurs ainsi que le type de relations qui s'engagent entre eux.

Les mutations architecturales que nous avons évoquées reflètent des changements profonds de notre rapport à l'espace et de notre capacité à habiter le monde. De plus, leurs principaux traits trouvent des échos extra architecturaux, notamment dans l'espace numérique. Si le théâtre est un lieu où nous pouvons faire l'expérience consciente de ces mutations, alors la philosophie de l'architecture ne peut que tendre la main aux différentes disciplines qui se croisent dans les études théâtrales.

Sébastien GROSSET
École Polytechnique Fédérale de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, corrigée par Rainer Rochlitz, Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000 [1935].
- DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le Fils naturel – De la poésie dramatique – Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 2005 [1758].
- DREXLER, Arthur, «Architecture Opaque and Transparent», in David Whitney, Jeffrey Kipnis (ed.), *Philip Johnson: The Glass House*, New York, Random House, 1993, p. 90-101.
- GUÉNOUN, Denis, «La face et le profil», in Marco Baschera, André Bucher (Hrsg.), *Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst*, München, Fink, 2008, p. 107-118.
- JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. par Florence Nevoltry, Paris, École Nationale des Beaux-Arts de Paris, 2011 [1991].
- RAGON, Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 1. Idéologies et pionniers (1800-1910)*, Paris, Casterman, 1986.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven, *L'enseignement de Las Vegas*, (trad. non mentionnée), Bruxelles, Éditions Mardaga, 2008 [1972, 1977].
- VITRUVÉ, *De l'architecture / De architectura*, éd. intégrale bilingue latin-français dirigée par Pierre Gros, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
- WIESING, Lambert, *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.

Sources en ligne

Anthropole30, <http://wp.unil.ch/anthropole30/> [consulté le 19 juillet 2017].

- Fondation Braillard Architectes*, <http://www.braillard.ch/fr/ressources/expositions-virtuelles/le-batiment-de-lompi/> [consulté le 28 août 2017].
- The Glass House, site officiel*, <http://theglasshouse.org> [consulté le 28 août 2017].
- OMPI, banque d'image Alamy*, <http://www.alamy.com/stock-photo-geneva-switzerland-ompi-wipo-building-world-intellectual-property-34048112.html> [consulté le 28 août 2017].
- OMPI, Site officiel*, http://www.wipo.int/pressroom/fr/resources/wipo_hq.htm [consulté le 8 février 2017].
- Piazza d'Italia, page dezeen*, <https://www.dezeen.com/2015/08/21/post-modern-architecture-piazza-d-italia-charles-moore-new-orleans/> [consulté le 29 août 2017].
- Piazza d'Italia, neworleansonline*, <http://www.neworleansonline.com/directory/location.php?locationID=1344> [consulté le 29 août 2017].
- Portman, John, site officiel de l'agence*, <https://www.portmanusa.com> [consulté le 28 août 2017].
- Soja, Edward, The Postmodern City / Bonaventure Hotel, BBC2*, <https://www.youtube.com/watch?v=hhyQ0HES8mM> posté le 20 Janvier 2008, [consulté le 28 août 2017].
- Westin Bonaventure, banque d'image Emporis*, <https://www.emporis.com/images/list/building/116577/westin-bonaventure-los-angeles-ca-usa> [consulté le 28 août 2017].
- Westin Bonaventure, site officiel*, <http://www.thebonaventure.com> [consulté le 28 août 2017].

